

LO ANTISUBLIME POSMODERNO Y EL IMPERATIVO ÉTICO EN *ÁTAME* DE PEDRO ALMODÓVAR

GONZALO NAVAJAS
University of California, Irvine

1. LO ANTISUBLIME Y LA MODERNIDAD NUCLEAR

Es posible que, de modo similar a como caracterizaba Hegel a su tiempo, sigamos viviendo todavía en una época de epígonos. Una diferencia fundamental, no obstante, entre nuestro tiempo y el de Hegel es que la obra de Hegel se concibe como un modo de superación de la situación epigónica y como el retorno de la grandeza filosófica y moral. Hegel se propone como la reparación última de la mezquindad del pensamiento de su tiempo. Cree no sólo poder reinstaurar una dimensión de grandeza en la historia sino que pretende que esa grandeza sea irreversible después de su obra. De modo diferente, nuestro tiempo carece de la capacidad de generar una visión paralela a la hegeliana. Esa visión no aparece siquiera como una hipótesis viable o deseable.

Hoy sabemos con certeza que Hegel yerra en la función de recuperación absoluta de su obra. Sin embargo, su percepción de la nimiedad de su tiempo y de la necesidad de no aceptarla resignadamente sigue siendo inspiradora para la actualidad¹. Creo que nuestra época no sólo adopta para sí y confirma la caracterización que Hegel aplica a su tiempo (después de descalificar su contravisión absolutizadora) sino que la lleva a un modo de rea-

¹ Stanley Rosen, «The Limits of Interpretation», Cascardi, ed, 227.

lización completo. Esa época está señalizada cronológicamente desde la eclosión del dominio cultural americano después de 1945 hasta su relativización en la actualidad y la denomino modernidad nuclear por la íntima unión que se revela en ella entre dominio cultural y un poder militar de naturaleza específica. Nuestra época ha hecho de la desintegración del imperativo ético, de la desacreditación de la necesidad de centrarse en unas premisas de conocimiento y actuación aceptadas de modo general uno de sus impulsos definitorios. Desde la invalidación creciente de la conciencia reflexiva y su suplantación con el inconsciente psicoanalítico al nihilismo existencial y la invasión de los signos heterogéneos del posmodernismo, la disolución de un modo epistemológico integrativo ha sido progresiva hasta hacerse general². Puede afirmarse que la noción de Barthes de un modo de significación prolongado indefinidamente y nunca fijo y clausurado se ha consolidado como el marco epistémico de nuestro momento, lo que lo define de manera preponderante y más sustancial³.

Al mismo tiempo, a pesar de esa implantación inequívoca de la indeterminación semiológica, no creo que sea apropiado decir que su dominación sea definitiva. Creo incluso que es posible delimitar con precisión creciente segmentos de cuestionamiento de la indeterminación. Es cierto que no vamos a retornar a la alternativa absoluta hegeliana y no debemos lamentar ese hecho irrevocable. Sí creo, sin embargo, que es posible detectar en nuestro momento un deseo de cuestionar las premisas del paradigma prevaleciente y de reemplazarlas con otras más consecuentes con el contexto situacional actual⁴.

Lo antisublime ha definido la orientación de la modernidad ya que se ha temido que los conceptos magnos y universales contenían en sí los pretextos y la motivación para aberraciones abominables de la conducta. La modernidad posnuclear, que parece anunciarse a partir de 1989 con la cancelación de la bipolaridad ideológica, tal vez facilite la recuperación de ideas de aserción

² Considero al posmodernismo como una manifestación particular de la naturaleza general de la modernidad nuclear que engloba esa manifestación. El posmodernismo desarrolla con mayor agudeza los rasgos de la modernidad nuclear.

³ Barthes, 105. También, en relación con este aspecto de nuestro marco epistémico, Derrida, *Positions*, 62; *Writing*, 273.

⁴ Ver como un ejemplo reciente, aunque a veces excesivamente negativo, Brombert, 395.

ética que parecían arriesgadas e ingenuas hasta hace poco ⁵. La visión romántica de poder alcanzar los noumena kantianos a través de la reflexión y la praxis estética puede ser reasumida y se renovada como una incitación a concebir la realidad de modo diferente. Esos noumena no son identificables de modo final pero pueden servir al menos como principios de unificación y orientación generales ⁶. Juzgo que este redescubrimiento de una posibilidad asertiva está favorecido por cambios macroestructurales —el fin de la desconfianza y la crudeza de la guerra fría, por ejemplo—. en un campo más restringido, específicamente en arte y filosofía, ese redescubrimiento está provocado por los excesos que la crítica de lo antisublime asociada con el posmodernismo ha conllevado. La filosofía de lo antisublime se ha convertido en un pensamiento y estética estereotípicos y ha dejado de tener la fuerza de cuestionamiento y anticonvencionalidad que inspiró al modo posmodernista en sus principios.

Quisiera proponer que hemos arribado ya al momento en que la diseminación posmodernista ha dejado de significar de modo primordial y corresponde ahora hallar modos epistemológicos que se dirijan más apropiadamente a nuestra situación. Lo que en estética empieza a revelarse incipientemente en otros campos y desde perspectivas ideológicas contrapuestas ha alcanzado formas extensas de desarrollo. Desde el pensamiento progresivo, se propugnan alternativas globales para la desaparición de las utopías políticas convencionales desvirtuadas con la desacreditación de la praxis revolucionaria. De ese modo se han creado causas generales: la realización de un planeta limpio, la creación de un modelo de convivencia internacional que supere las diferencias económicas. Desde el pensamiento conservador, el impulso generalizador se caracteriza por el deseo de legislar una ética para todos: proyectos de abolición del aborto; implantación de la pena de muerte, etc.

Delimitado el contexto general en el que entiendo la modernidad nuclear, mi propósito es analizar algunos de sus principios

⁵ Propongo esta división de la modernidad «nuclear/posnuclear» para señalar lo que considero son dos momentos determinantes de la historia actual. Ambos definen la condición humana actual pero indican que dentro de ese paradigma común de la modernidad existen momentos de divergencia. Ver como un modo de ampliación y contraste de mi propuesta, Lyotard, 97.

⁶ Cascardi, 109.

determinantes (su motivación e insuficiencias) tal como se realizan en el medio cinematográfico y en particular en el cine más reciente de Almodóvar (*Átame*) con referencias complementarias a Carlos Saura, y en particular a su película *Los Zancos*. Cuando lo juzgue oportuno, haré interpolaciones con referencia a opciones alternativas.

2. MODOS ANTISUBLIMES

El cine de Almodóvar se realiza desde la negatividad ética. En él, no se niega el modelo axiológico que se ataca por medio de asertos directos e inequívocos. No es muy precisa tampoco la naturaleza de ese modelo. Parece corresponderse a veces con los modos que se asignan habitualmente al concepto tradicional —y ya estéril— de la burguesía y las prácticas de un sistema económico y social de mercado libre, pero con frecuencia supera esa delimitación. Almodóvar no hace su exploración crítica desde una posición estricta (ex. gr. la antigua visión de la sociología antiliberal) y, por tanto, la orientación de su cine es amplia y abarca numerosos aspectos de la vida social. El rasgo más definidor de su crítica es que se extiende a las estructuras y miembros prevalecientes en la sociedad, al margen de su procedencia ideológica. Una persona o entidad se convierten en motivo de sus ataques a partir del momento en que ocupan una posición de predominio en un medio social y cultural. El cine de Almodóvar se hace desde el exterior de esa estructura prevaleciente y, por tanto, se supone exento de los rasgos que vician a aquellos que son el objeto de su comentario descalificante. La semántica de su cine queda incluida dentro de las premisas de crítica abierta sin sugerir ningún modo alternativo que caracteriza a una parte extensa de la estética contemporánea española y europea desde Juan Goytisolo y Arrabal a Peter Handke (*Kaspar*) y Harold Pinter (*The Homecoming*).

Es consecuente con esta visión el que *Átame* dirija una parte considerable de sus ataques más acusados a las instituciones que promueven el orden predominante. En esos casos, la crítica de Almodóvar acentúa el carácter formal de sus comentarios, que se corresponde con frecuencia con el modo irónico, y se hace sarcástica y directa. La visión de la directora del instituto psiquiá-

trico donde está internado Ricky es una ilustración de esta tendencia. Esa mujer hace evidente que los que ocupan el espacio más elevado de la jerarquía emplean con frecuencia su posición para utilizar a los que ocupan los espacios inferiores para su beneficio individual. El que la directora aproveche su influencia para conseguir los favores sexuales de uno de sus pacientes indica que, desde la perspectiva elegida por la película, el dominio se asocia con la corrupción y el exceso de la conducta para obtener fines personales. La acción de la directora se ve corroborada por las enfermeras del centro que también utilizan su autoridad para servir de alguien subordinado a ellas.

El director de cine, Máximo Espejo, es otra figura de la autoridad que aparece igualmente sometida a un tratamiento descalificador porque emplea su posición de preponderancia dentro del contexto de la producción de una película para someter a los demás a su designio personal. Desde su resignada esposa a Marina, Lola y otros participantes en la realización de su película todos sufren su arbitrariedad y egolatría.

En el contexto creado en *Átame*, la jerarquía es equivalente a exceso y todos los que participan en ella quedan ineludiblemente contaminados por su naturaleza negativa. No se indica que hay una posibilidad de crear una forma de orden social en la que pudieran paliarse los excesos jerárquicos. Se deriva de la película que la autoridad ineludiblemente conlleva exceso y que no es posible proyectar una forma de ordenación social en la que la autoridad pueda ser compatible con la libertad personal. Almodóvar conecta con el impulso de destrucción de la dominación que caracteriza al modo epistémico y axiológico de la modernidad nuclear, desde de Man a Derrida⁷. Ese modo ha conseguido desmascarar, por medio de agudos procedimientos de desvirtuación de la apariencia de la realidad cultural, numerosas coartadas ideológicas de textos, autores y sistemas. No obstante, lo que ese modo de pensamiento no percibe es que, excepto en propuestas utópicas inaccesibles, no parece posible realizar, en el futuro inmediato, una forma de organización social que no se estructure en torno a un modo jerárquico. Por tanto, no es tanto la supresión del orden jerárquico como su reconsideración profunda el

⁷ Ese impulso tiene uno de sus orígenes constitutivos en Heidegger, que se propone producir la destrucción de la tradición ontológica. Ver Leitch, 66-67.

modo más apropiado para reflexionar sobre la naturaleza de la dominación.

No se elige esa posibilidad en *Átame* sino que el texto filmico opta por situarse completamente fuera de toda formación jerárquica y promueve la exclusión absoluta de la organización social como la única posición legítima. La semántica fílmica contiene elementos irónicos que moderan las dimensiones de su opción radical pero, no obstante, la película opta de modo inequívoco al elegir como protagonistas a dos figuras excluidas del orden social, un recluso de un instituto mental y una actriz de películas pornográficas que es drogadicta. Esos son los dos personajes centrales de la película y son los que quedan eximidos de la crítica deconstructiva del texto filmico. Otro personaje que también es percibido de manera favorable es Lola, la hermana de Marina. Aunque ella participa de los modos de la ordenación jerárquica y aparentemente está integrada en ellos, el texto alude con frecuencia a que su origen es también externo a la sociedad predominante. Ella misma es consciente de su externalidad cuando, por ejemplo, reconoce sin inhibiciones que su padre era ladrón y que la conducta de su hermana no es ejemplar. Lola es el personaje más juicioso y generoso de la película y esas cualidades suyas se hacen posibles precisamente por su posición de exterioridad con relación a la normativa central predominante. La potenciación de la exclusión de la jerarquía es el único aserto firme e inequívoco que se hace en *Átame*. La orientación general de la película está condicionada por esta afirmación fundamental.

A modo de contraste, *Los zancos*, de Carlos Saura, elige otra opción, que es una variante de la negatividad propia de la modernidad. De modo paralelo a *Átame*, incluye a unas figuras en parte también no integradas en el orden social (los dos jóvenes protagonistas han abandonado Madrid y se hallan en contacto con el mundo de la droga), pero lo hace en relación a una figura del antiguo orden jerárquico —un prestigioso profesor de universidad en declive—. El texto percibe a esa figura admirativamente y lamenta de manera implícita que el orden tradicional que él emblematiza (la cultura escrita clásica frente a la visual y actual de los dos jóvenes) esté en proceso irreversible de desaparición. Las dos películas se concentran en el conflicto orden central/marginalidad pero llegan a conclusiones divergentes. En *Los zancos*, se cuestiona tangencialmente la estructura jerárquica pero

se potencian sus principios valiosos. El texto alterna entre dos territorios axiológicos contrapuestos, investigando la posibilidad de hallar un modo de concertación entre ellos. De modo distinto, en *Átame*, el texto se decide por una opción única y postula que la reconciliación entre centro/anticentro es imposible.

3. LA DISMINUCIÓN DE LA GRANDEZA

Los principios y valores que se asocian con la jerarquía son descalificados por un proceso de disminución o reducción a la nimiedad. La religión es un ejemplo. En el contexto cultural español, la religión católica ha ocupado un espacio amplio y ha sido con frecuencia un tema determinante del debate intelectual y político nacional. En el texto de Almodóvar, la religión aparece también, pero sólo a modo de cita ocasional y por procedimientos de significación minimizante que menguan la intensidad del tema y lo limitan a un juego frívolo que no provoca una reacción vehemente sino la pulsación leve de la sonrisa. El tratamiento de la figura de Jesucristo al inicio de la película, que se presenta por medio de la reduplicación inmotivada de imágenes iguales propia de los procedimientos de la publicidad comercial y el *pop-art* (Andy Warhol), es una ilustración de la reducción de categorías magnas a una dimensión menor. Este recurso de minimización es uno de los más efectivos de la modalidad estética de Almodóvar y cumple una función útil en el modelo cultural español, que tradicionalmente ha conferido una importancia desmedida a unas categorías ideológicas cuya defensa ha emprendido con virulencia. En *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, la descalificación —por medio de recursos de ironía ridiculizante— de la masculinidad autoritaria que rige el orden patriarcal español sería otra ilustración de este rasgo del cine de Almodóvar ⁸.

La banalización de los significados magnos de la cultura predominante se revela también en las citas cinematográficas de *Átame*. El cine de Almodóvar opta con frecuencia por la referen-

⁸ La combinación de modos estéticos heterogéneos —lo trágico con la farsa, por ejemplo— es otro modo frecuente de incrementar la desjerarquización en Almodóvar. La colocación a un nivel idéntico de categorías habitualmente separadas contribuye a la ruptura del orden taxonómico establecido. Ver Bakhtin, *Problems*, 115.

cialidad interna al cine, una autoreferencialidad lata en la que el objetivo referencial es el paradigma filmico en general. Este hecho es aparente en *Átame* donde hay frecuentes alusiones directas al hecho cinematográfico. Lo determinante de esa cita es que no se dirige a los nombres y textos indiscutidos del canon filmico sino a los que ocupan un lugar secundario dentro de él y convencionalmente son evaluados de modo desfavorable. No hay, por tanto, alusiones a Renoir, Bergman o Antonioni sino a los *b-movies* y películas menores del cine masificante de Hollywood. *The Invasion of the Body Snatchers* o *Night of the Living Dead* son algunas de esas referencias. Además, la película que está realizando Máximo Espejo corrobora la orientación estética trivializante: es una película de horror vulgar y sin ambiciones. Frente a las aproximaciones del cine clásico, que trata con un método riguroso grandes temas legitimados por la tradición occidental (la defensa del bien, la exploración de la comunicación interpersonal, etc.), Almodóvar elige temas mínimos u otros propios del paradigma clásico (el desafío a una situación opresiva, en particular) pero a los que asigna un tratamiento que reduce la grandilocuencia de su significación.

Creo que desde esta perspectiva es posible entender más adecuadamente su aproximación al tema feminista, que aparentemente es descalificado en el texto. Puede parecer inquietante el que Marina aparentemente contradiga la defensa de la autonomía femenina frente a la autoridad del varón precisamente en el contexto cultural español que es conspicuamente patriarcal. El «átame» complaciente de Marina a Ricky durante su secuestro y el consiguiente camino del perseguido en búsqueda del perseguidor que ella emprende cuando finalmente se halla liberada podrían ser índices de que en *Átame* se refrenda el orden de la voluntad dominadora del hombre. Sin embargo, a partir de las ideas que he establecido antes, podría proponerse otra lectura más halagüeña. En varias ocasiones, Almodóvar ha especificado su posición desfavorable con respecto al dominio del hombre. Por tanto, no le es preciso insistir de nuevo en ella con peligro de incurrir en la repetición. *Átame* percibe el feminismo actual no tanto como un impulso vital sino como un movimiento que se ha esclerotizado y se ha convertido en un componente más del canon, uno más de los innumerables productos de la *assembly line* intelectual, la máquina cultural internacional manufacturadora de ideas indiferenciadas. La actitud de Marina implica subordinación, pero al

mismo tiempo reconfigura una opción significativa pero que aparece como preterida y cada vez más improbable en el medio social: la dedicación a la afectividad como un objetivo vital central.

La banalización de lo grande se asocia con la reversión de lo que habitualmente se aprecia como valioso y la *Förderung* de lo que normalmente carece de valor. La cultura del retrete manifiesta en el texto es un caso de esa reversión. La inclusión frecuente de escenas de la intimidad del cuarto de baño (con detenimiento prolongado en la presentación desinhibida de actos físicos normalmente prohibidos en el lenguaje filmico: orinar, por ejemplo) revela que la orientación de la película se transfiere de lo juzgado como grande a lo considerado como vergonzoso. La mención y la elaboración prolongada de esa mención conllevan la promoción de lo prohibido y, metonímicamente, la no-mención, el silencio de lo grande comportan su reducción a lo accesorio⁹.

La referencia sobredeterminada a objetos triviales (la repetida presencia del *walkman*, el radio-cassette, los muñecos de *He-man*, etc.) es otro caso de reversión valorativa. La potenciación del medio de la droga (el comercio en ella, la adicción, la violencia y corrupción asociadas con ella) hasta convertirlo aparentemente en el entorno *natural* de la nueva sociedad es tal vez el ejemplo más general del movimiento axiológico reversivo del cine de Almodóvar. Diversos miembros de la sociedad en general —desde los jóvenes callejeros a los representantes de la salud pública, médicos y farmacéuticos— aparecen permeados por el nuevo modo cultural de la droga, que parece ilustrar en *Átame* la transformación del país de un defensor a machamartillo de la tradición moral en un ámbito benevolente hacia conductas cuestionables. Como en casos anteriores ya referidos, podría asignarse a la reversión de *Átame* una orientación irónica, lo que eximiría la sobredeterminación de lo negativo de una significación real y lo restringiría al mundo de lo figurado. Sospecho, no obstante, que esa lectura sería insuficiente y parcial. Creo como más adecuado postular que *Átame* corrobora y magnifica las premisas de la ética negativa de la posmodernidad, que adopta con convicción no restringida.

⁹ El modelo bakhtiniano, estructurado en torno a su versión específica del carnaval y la carnavalización estética del mundo, provee de nuevo un marco donde ubicar significativamente el universo de Almodóvar. Bakhtin, *Dialogic*, 411.

4. LA SUSTITUCIÓN SUCEDÁNEA

Podemos concluir, por consiguiente, que la tríada belleza/verdad/bien, que históricamente ha informado como referencia aceptada o negada la estética, ha dejado de significar en Almodóvar y en otras figuras de la posmodernidad. No ha sido siempre así en el pensamiento moderno. Por ejemplo, en Marx y Sartre, que niegan concluyentemente esa tríada primordial, esos conceptos todavía ocupan un espacio por mención implícita, como categorías contrarias, es decir, *contra* las que se elabora la filosofía de esos dos pensadores¹⁰. El rasgo distintivo del posmodernismo —frente a la modernidad nuclear— es que el posmodernismo ha delidido esa referencia implícita y no parece ya necesitarla, ni siquiera negativamente, para la elaboración de su estética. Omite incluso el reconocimiento oposicional latente que era propio de modos epistemológicos anteriores. La omisión ocurre como un hecho natural, más allá de la conciencia y la volición, como si el orden del mundo no pudiera ser de otro modo y hubiera sido así *ab aeterno*.

El cine de Almodóvar adopta esa omisión sin vacilaciones. De modo consecuente con la estética posmodernista, no propone un modelo alternativo que reemplazaría a otros diferentes del suyo. En eso difiere de movimientos que se han hecho no sólo como oposición a un paradigma o sistema sino que han ofrecido otro paradigma o sistema para reemplazar al anterior del que difieren. La física de Einstein, la psicología de Freud o la pintura no-figurativa son ejemplos prominentes. Sin embargo, la posmodernidad y Almodóvar no quedan exentos de la dinámica de la sustitución. En lugar de propuestas concretas generan proyectos suprarreales, modulaciones quiméricas que emergen como sucedáneos fortuitos, si no como contramodelos cohesivos, de valores precedentes. *Átame* queda incluido dentro de ese modo de la sustitución sucedánea. Esa sustitución se organiza sobre todo en torno a la figura de la nostalgia de realidades inmaculadas que se consideran exentas de componentes espúreos. En verdad, tanto la realidad imaginada hacia la que se encamina la nostalgia

¹⁰ La preponderancia de las categorías del pensamiento clásico desaparece verdaderamente sólo en un periodo posterior, no simultáneo, a la crítica a que someten a esas categorías los analistas más destacados de ese pensamiento, cuando esas categorías dejan de percibirse ya como activas y se consideran sólo como superfluas, históricas. Ver Carroll, 156.

como los elementos que supuestamente producen la contaminación de esa realidad son la elaboración de una conciencia ilusoria que prefiere albergarse en nociones remotas e indefinidas más que en la consideración reflexiva de los hechos que provocan la perversión de los principios o valores cuya pérdida se lamenta.

He de observar que mi análisis crítico de la alternativa sucedánea de Almodóvar no supone una descalificación de su propósito. La respuesta de Almodóvar está en parte causada por los numerosos intentos completa o parcialmente fallidos de la conciencia reflexiva. Su cine es un signo de frustración frente a alternativas más mesuradas que no han producido resultados satisfactorios.

La creación más general y aparente de la conciencia ilusoria de Almodóvar es la configuración de una naturaleza primordial impecable. Esa naturaleza se concreta a través de la aspiración de Ricky de regresar a su pueblo de Granadilla y allí hallar la reconciliación consigo mismo y su medio que sus circunstancias personales le han negado hasta ese momento. El texto de *Átame* incluye una fuerte invectiva contra los modos sociales españoles que no le han proporcionado a Ricky los medios para realizar su dicha. Pero la película, en lugar de proponer una opción auténticamente realizable o siquiera probable, elabora una realidad fantasmagórica de un pueblo mitificado que no tiene referencia real y que sólo significa en la mente de Ricky. Cuando Ricky alcanza al fin su deseo y regresa a su lugar natal sólo halla unas casas derruidas. Granadilla sólo existe en su imaginación y no puede ser una alternativa legítima que sustituya de modo válido la vida de reclusión en centros punitivos que él ha conocido.

La referencia al lago de Granadilla, que él contempla a su llegada al pueblo, es significativa. Su observación se produce desde la lejanía; el lago es una realidad distante, inaccesible, que hace más obvia todavía la insuficiencia radical de la vida de Ricky ya que señala la separación infranqueable entre su aspiración y la realidad de su entorno. El lago —y las cualidades inherentes que se le adhieren de pureza y concordia humana— no forma parte de la vida auténtica de Ricky y desaparece de ella porque en realidad nunca ha estado en ella de manera sustancial.

Un símil contrastivo con otro lago conocido de la literatura, el de Valverde de Lucerna de *San Manuel Bueno, mártir*, de Unamuno, puede ser iluminador respecto al carácter intrascendente

del lago de *Átame*. El lago de *San Manuel Bueno* tiene atributos de perfección y belleza parecidos a los del lago de *Átame*. Sin embargo, hay entre ellos una diferencia que los desasemeja de modo concluyente. El lago de Valverde de Lucerna es para don Manuel y los habitantes del pueblo de Valverde un vehículo de trascendentalización que los traslada a un ámbito de espiritualidad que tiene una influencia determinante en sus vidas. En el texto de Unamuno, el lago no es una figuración pasajera de la mente enfebrecida de don Manuel sino que existe genuinamente para él y los habitantes del pueblo que se sienten verdaderamente vitalizados por su presencia incuestionable.

No puede caracterizarse del mismo modo el lago de Granadilla, del que está ausente la cualidad de trascendencia. El lago está alejado de las calles caóticas de la cultura urbana, que es donde se desarrolla la vida real de los personajes de la película. Su influencia en la vida de Ricky es efímera y está destinada a desaparecer para siempre, reducida a lo más a un recuerdo fútil.

No es la naturaleza impecable la única figuración ilusoria de *Átame*. El mito rousseauiano de una fase inicial de la vida individual caracterizada por una inocencia completa actúa también en la película, sobre todo en los dos protagonistas, Ricky y Marina, en los que perviven todavía signos de la generosidad y los sentimientos puros que pueden ser asociados con la infancia¹¹. Ambos aparecen como víctimas de unas normas de la colectividad que no han favorecido esas cualidades primigenias del niño sino que las han imposibilitado haciéndolas aparecer como inviables en el medio implacable de la cultura urbana. No obstante, a pesar de que en la praxis cotidiana los atributos infantiles no parecen realizables, la visión enaltecida de la infancia sigue operando como una incitación que modela la conciencia de los personajes y determina el carácter del texto filmico en general. Como consecuencia de este hecho, la cesación de la fragmentación y la perturbación de la cultura urbana se propone como uno de los fines mayores de la orientación central de la película. Fin que, como otros propósitos de *Átame*, es en realidad irrevocablemente ilusorio. Osvaldo, el personaje fantástico del rodaje de la película dirigida por Máximo Espejo, revela esa aspiración mitificada a Marina: «Te llevaré a un lugar sin tensiones», le asegura como el

¹¹ De Man, *Allegories*, 275.

mejor modo de atraer su amor hacia él. Es decir, no el viaje en común hacia la aventura y el descubrimiento intensos —al modo del intercambio amoroso clásico en el que el obstáculo potencia el amor— sino la cancelación final de los descubrimientos estériles que la trastornada vida de la civilización produce. De ese modo, aunque no esté citado abiertamente en *Átame*, Freud se introduce subliminalmente entre los intersticios del inconsciente textual de la película¹². Lo hace, no obstante, con una diferencia. Mientras que el proyecto psicoanalítico se concentra ávidamente en la investigación de procedimientos terapéuticos para la neurosis civilizadora, Almodóvar, frente a la irresolución de la antiética posmoderna, opone sólo figuraciones irrealizables.

El enaltecimiento inmitigado de la juventud es otra figuración axiológica quimérica. La inocencia de la infancia se prolonga hasta la primera juventud cuando aparentemente está condenada a desaparecer de manera definitiva abrumada por las circunstancias desfavorables de un medio hostil. Frente a la corrupción general de los no jóvenes —que son identificados con el orden institucional—, los jóvenes aparecen todavía como constitutivamente incontaminados a pesar de su implicación en conductas no encomiables. *Juventud victimizada; juventud sin culpabilidad*. Por ello, se exime a Ricky y Marina de un juicio condenatorio y se les permite evadir las consecuencias de sus actos de los que, a pesar de la involucración ajena, ellos son responsables. Siguiendo de nuevo el impulso primitivista rosseauniano y romántico, es el medio el agente determinante de la culpa humana. Un medio trastornado e indiferente a las necesidades individuales con el que, por otra parte, el mismo Almodóvar se identifica y que promueve en ésta y otras películas.

Es ésa una paradoja del cine de Almodóvar que caracteriza también al posmodernismo en general. El mismo medio que a veces se descalifica como un ámbito exterminador de los atributos humanos más nobles, se enaltece en otros momentos como el medio capaz de superar la esterilidad y rigidez de la moral convencional. El desorden y la heterogeneidad de valores de ese medio serían la garantía más adecuada para destruir definitivamente los principios de una sociedad unidimensional. Los jóvenes se conciben como los protagonistas de ese modelo social no con-

¹² Freud, 81.

vencional que potencialmente debe superar las insuficiencias fundamentales de otras formaciones sociales precedentes. En realidad, en *Átame*, esos potenciales mediadores de un *novus ordo* reproducen algunos de los principios del modo precedente al que ellos parecen oponerse pero que en realidad mimetizan de manera hiperbólica y desgarrada. Ni Ricky ni Marina pueden verse como figuras anunciadoras de una conducta renovadora. Su sentimiento más genuino —su rebeldía— se malogra en una serie de gestos desarticulados e incoherentes. La historia tiende a repetirse cíclicamente reproduciendo los mismos actos bajo máscaras diferentes. Aunque con motivaciones y fines distintos, la oposición al orden prevaleciente propia de los personajes de *Átame* no difiere en su naturaleza y consecuencias de la rebelión de los personajes de la novela del social realismo de los años 50 y 60, desde Juan Goytisolo a García Hortelano. En ambos casos la oposición juvenil acaba disolviéndose en la irresolución y la reconfirmación de la moral convencional.

La figuración ilusoria más sorprendente de *Átame* es la restauración del núcleo familiar. En otros textos filmicos, Almodóvar ha desvirtuado la estructura familiar tradicional por su capacidad intrínseca de abrumar la individualidad y creatividad de sus componentes. En principio, *Átame* continúa esa constante de la obra de Almodóvar. Ni en Ricky ni en Marina la familia ha actuado de manera adecuada para convertirlos en seres equilibrados e integrados en el contexto social. La madre de Marina es ridiculizada en varias situaciones cómicas o abiertamente grotescas. Como ya he señalado, su padre es criticado como un ser de conducta cuestionable por su propia hija Lola. El matrimonio de Máximo Espejo se mantiene por conveniencia y presión social más que por una legitimidad afectiva. La familia no parece constituir, por tanto, el espacio emotivo-económico-social privilegiado que ha ocupado tradicionalmente en la cultura española en la que esa unidad social (casi tribal) ha absorbido la energía e imaginación de los componentes de la colectividad en detrimento de otras actividades dedicadas al bienestar general. La familia ha tenido prioridad sobre y con frecuencia ha frustrado la inserción del individuo en un medio transfamiliar.

Sin embargo, a pesar de que en *Átame* actúa ese concepto crítico del núcleo familiar, el texto concluye su análisis precisamente con la reafirmación de la entidad de la familia magnificada y re-

convertida en un territorio acogedor donde pueden realizarse finalmente las vidas desencaminadas de Ricky y Marina, que finalmente reconocen la dirección más genuina de sus vidas al parecer con carácter definitivo. Ricky podrá cumplir así su deseo de ser padre de varios hijos y formar una familia enteramente previsible. Se reproduce de ese modo el arquetipo del retorno al hogar primordial que hace tres milenios inaugurara Ulises con su regreso a Itaca. El vínculo de la empresa moderna con la tradición más clásica puede sorprender, pero en realidad hace obvia la naturaleza antinómica del marco epistémico moderno que, pretendiendo eludir las categorías nouménicas, las reasume y traduce a su propio discurso. La sustitución de la formación familiar que emerge en *Átame* es, por tanto, una réplica de la formación familiar convencional de la que —tras su extrañamiento esporádico— Ricky, Marina y Lola participan sin resistencias.

La modernidad se ha caracterizado por la negatividad ética, la oposición a afirmar principios por temor a incurrir en los mismos errores que cometieron los sistemas ideológicos fundamentados en la afirmación e imposición universal de unas verdades juzgadas como incontestables. La negatividad se ha considerado como un instrumento de defensa en contra de los efectos de la certeza y la inmutabilidad de valores ¹³. En el caso español, este hecho general internacional se ha agudizado con la experiencia de un pasado reciente en el que la grandilocuencia de principios y términos disimulaba una precariedad intelectual y humana notable. Se comprende, por consiguiente, la insistencia actual en el vacío ético como un ámbito humilde pero auténtico frente al escenario pretencioso de la retórica precedente.

No es en Almodóvar o en el cine donde se producen los únicos casos de esta actitud de negatividad. En la literatura están, entre otros, los ejemplos de Esther Tusquets y Luis Goytisolo en los que la negatividad se considera la actitud intelectual y emotiva más honesta. En esos casos, de modo paralelo al de Almodóvar, el camino de la negatividad desemboca en la readopción de modos previos (la dominación erótica, Tusquets; la reasimilación de lo ideológico, Goytisolo) que, aunque aparentemente negados, reaparecen en los textos de manera subliminal si no explícita.

¹³ Siebers, 10.

La paradoja y la contradicción son figuras del discurso cuya función no es provocar la aceptación pasiva del que las recibe sino precisamente su reacción intensa y emocional ante unos hechos ilógicos y complejos. Esas figuras incitan al cuestionamiento de ellas mismas, de los supuestos que las sustentan. La presencia central de esas figuras en la episteme actual es una de las razones que me han impelido a reconsiderar las premisas de la empresa posmodernista. Empresa que he valorado y propugnado en el pasado, pero en la que no hay que desconsiderar sus insuficiencias y su posibilidad de caducidad. La indeterminación ha cumplido su función necesaria en la episteme actual. Creo, no obstante, que nos hallamos en una situación nueva que requiere una perspectiva diferente (más determinada, precisa) que trascienda la aventura posmoderna al mismo tiempo que asuma las consecuencias de esa aventura y no ignore los hechos que la provocaron para no condenarnos a repetirlos en el futuro ya no como tragedia sino como farsa.

5. LA AHISTORIA/LA ARREALIDAD

No quedan conceptos, valores grandes. No hay hechos grandes tampoco. Lo cotidiano efímero se ha implantado de modo general. El pasado, los hitos en el camino de la evolución histórica se han difuminado o se han extinguido. Tan sólo lo contemporáneo inmediato, el ahora más perentorio se juzgan pertinentes. Nos hallamos en el dominio del presente absoluto: el pretérito es una ficción huidiza y el futuro se percibe como más allá de nuestro influjo. *Hic et nunc* para siempre.

Esta situación, que se extiende a todo el contexto epistémico posmoderno, se hace más prominente en el marco español en el que el pasado no proporciona puntos de identificación. Si en la historia de Suecia, Inglaterra o Estados Unidos hay segmentos que permiten la satisfacción propia del triunfo en la ciencia, la economía o la política, el pasado español no ofrece esas compensaciones. Lepanto o Bailén son configuraciones nebulosas y Durruti y Largo Caballero son entes míticos cuestionables. El pasado, más que carente de existencia, se ofrece como horro de valores y por ello digno del desinterés. A la ahistoricidad posmoderna, el medio cultural español agrega un impulso de cercenar los ligámenes con

un tiempo considerado como malgastado y torpe. En este contexto doble se ubica el cine de Almodóvar y su especificidad —y su éxito— consiste en haber materializado atrayentemente en figuras y momentos cinematográficos el talante abstracto que permea el momento español actual. Es difícil encontrar en otras variantes estéticas —ficción, drama, etc.— otra textualidad que sintonice tan precisamente con la personalidad definitoria de la colectividad española de hoy.

La oposición a la historia se corresponde con la invalidación de la realidad extratextual. Almodóvar concuerda con el estereotipo moderno de la degradación de la objetividad y la supervaloración de lo subjetivo y autorreferencial. Se entienden así las múltiples referencias al cine, la exposición del cine dentro del cine: rodaje incluido en otro rodaje, el *video clip*, los carteles de películas, etc. Sólo el lenguaje y los medios filmicos parecen legítimos y valiosos y la tecnología aparece aquí redimida por la estética de la imagen en movimiento, sonorizada y en color. La película parece percibir a sus personajes como entes cinematográficos que remedan la trayectoria, la apariencia y los gestos de otras figuras del cine más que como figuras autónomas que actúan por separado de su creador y su medio estético.

Distinta es la consideración de la referencialidad en *Los zancos*, la película-contraste que ya he mencionado. En esta película —señalada por la nostalgia de lo clásico— la referencia principal es a la literatura más que al cine y los protagonistas son actores y productores de una obra teatral escrita para ser representada con los recursos del teatro. Shakespeare y no Hollywood es el signo de referencia clave del texto de Saura.

No sorprende que *Átame* proponga como conclusión el apotegma darwiniano de «survival of the fittest», envuelto en música pop a través de un radiocassette. «Resistiré para seguir viviendo. Seré como el hierro», afirma, contundente, el cantante de la canción que Ricky y Marina tararean en su retorno al hogar familiar de Madrid de regreso de su incursión momentánea en el territorio de la pureza utópica de Granadilla. Esa es probablemente la afirmación más genuina de la película. Afirmación comprensible desde la perspectiva de la vida de Ricky, pero ya sin significado en el momento epistémico presente. No debiera concluir la aventura posmodernista —en su declinar— en el retorno a un lenguaje decimonónico que no nos habla ya de manera vital y urgente.

6. REFLEXIÓN EPILOGAR

El modo epistémico posmoderno (y de modo más amplio la modernidad nuclear) es una reacción al modo bipolar propuesto por el movimiento estructuralista y sus efectos en el pensamiento humanista. La sistematización bipolar ha sido sustituida por la indiferenciación, la multiplicidad valorativa y moral. Una hipótesis de mi ensayo es que estamos aproximándonos al fin de esta fase de la estética y la filosofía. La alternativa de *Átame* —sugestiva, humorísticamente escéptica, frívola— concluye en propuestas inviables. Esas propuestas pueden suscitar el asentimiento de un yo marginal como el de Ricky. No pueden generar, no obstante, propuestas consensuales a partir de las cuales elaborar la estética y ética del porvenir inmediato. El imperativo ético sigue activo y se manifiesta no sólo en la política internacional sino también en la praxis estética y ética. Es acuciante sobre todo en el orden de las relaciones intersubjetivas donde ese imperativo, que genera un código de conducta con normas consensuales, sirve para orientar y definir nuestros actos y decisiones familiares, amistosas y laborales.

La alternativa de *Los zancos*, enraizada en la nostalgia de un clasicismo brillante pero languideciente, no parece bastante persuasiva. Al mismo tiempo, no es factible retornar a o asentarse en superestructuras axiológicas que absorben la subjetividad y deslegitiman la trayectoria individual. Creo que la nueva modulación ética deberá ser todavía una ética del yo —con hallazgos hechos a partir del individuo— para elaborar a partir de ella (teniendo siempre como punto de partida y justificación al yo) modos de tercera persona. Esos modos generales permitirán superar la desarticulación de la posmodernidad con relación a la que cada vez más se advierten signos de hastío y fatiga. ¿Es ésta una visión ilusoria? Lo será hasta que la estética la convierta en configuraciones concretas que revelen que el territorio de lo abstracto se ha convertido en realización individual cinematográfica, ficcional o poética.

OBRAS CITADAS

- Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Minneapolis: Minnesota U. P., 1984.
- *The Dialogic Imagination*. Austin: Texas U. P., 1981.
- Barthes, Roland. *S/Z*. París: Seuil, 1970.
- Brombert, Victor. «Mediating the Work: Or, The Legitimate Aims of Criticism». *PMLA* (mayo 1990), 391-397.
- Carroll, David. *Paraesthetics*. Nueva York: Methuen, 1987.
- Cascardi, Anthony, ed. *Literature and the Question of Philosophy*. Baltimore: The Johns Hopkins U. P., 1987.
- «From the Sublime to the Natural: Romantic Responses to Kant». Cascardi ed., 109.
- De Man, Paul. *Allegories of Reading*. New Haven: Yale U. P., 1979.
- Derrida, Jacques. *Positions*. París: Minuit, 1972.
- *Writing and Difference*. Chicago: Chicago U. P., 1978.
- Freud, Sigmund. *Civilization and Its Discontents*. Nueva York: W. W. Norton, 1961.
- Leitch, Vincent. *Deconstructive Criticism*. Nueva York: Columbia U. P., 1983.
- Liotard, Jean-François. *La condition postmoderne*. París: Minuit, 1979.
- Siebers, Tobin. *The Ethics of Criticism*. Ithaca: Cornell U. P., 1988.

BLANK PAGE